

La fotografía artística y la centralidad del autor

Diego Contreras-Morales ^(*)

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo expandir la discusión de la serie Ecos de la Tierra del del fotógrafo Lucas Rubim de Mello, en términos teóricos y conceptuales. Esta reflexión, parte del modelo metodológico exhibido por de Mello, que considera a la fotografía como un mecanismo de expresión de sentimientos. El trabajo del fotógrafo se basa en consignas de la práctica disciplinar, pero que conectan de forma profunda con la autopercepción del autor. Lejos de considerarlo como un discurso sobre la subjetividad, estas fotografías se relacionan con el concepto de deixis, dentro de los estudios lingüísticos. En ese sentido, los aportes de Paul Frosh (2016) sobre la relación de la deixis con la fotografía y una revisión sobre la historia y la teoría de la fotografía clásica y contemporánea.

Palabras clave: Fotografía - Diseño - Discurso - Arte - Estética

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 315 y 316]

^(*) Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), sección Diseño Gráfico, departamento de Arte y Diseño. Doctorando en Diseño por la Universidad de Palermo, Magíster en Antropología Visual y Bachiller en Comunicaciones de la PUCP. Sus áreas de investigación están orientadas al arte, el cine, la fotografía, el diseño y la publicidad. Miembro activo de la Red de Investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo.

Introducción

Este artículo se basa en la presentación de Lucas Rubim de Mello (comunicación personal, 21 de octubre, 2024) en el curso Seminario Avanzado de Diseño II, como parte del programa de Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo. La presentación se llamó: “La fotografía como mecanismo de expresión de los sentimientos: La serie Ecos de la Tierra.”. Así, lo que se propone en las líneas sucesivas es discutir la presentación con la historia de la fotografía y con la teoría fotográfica, con la intención de expandir su discusión y profundizar en detalles importantes que pudieran explorarse con mayor profundidad.

Precisiones históricas

Los primeros pasos de la fotografía empezaron más en el campo del emprendimiento y la producción económica, como sugiere Walter Benjamin (1971, p.63-64). Más de 200 años después, en el siglo XXI, tras la emergencia de las social media y redes sociales como Instagram, no solo tenemos ese componente, sino que la forma de producir imágenes se ha masificado increíblemente (Foncuberta, 2016). De alguna forma, se puede apreciar como esta mercantilización de la fotografía, como imagen y como práctica, hizo que muchas más personas pudieran encontrar formas de construir memorias visuales del mundo. No se está hablando del arte, sino de las familias, las personas, las sociedades y un largo etcétera. Si, hasta principios del siglo XIX, los retratos estaban circunscritos al consumo de las clases poderosas que podían permitirse el lujo de pagar a un pintor, gracias a la fotografía una familia podría acceder a un retrato de su familia sin tener que hacer este pago tan oneroso. El que muchas personas alrededor del mundo compartan fotografías en Instagram y otras plataformas, ha hecho que el producto fotográfico no solo tenga otro tipo de lectura, también lo ha hecho desenvolverse en un sinnúmero de prácticas estéticas y económicas muy diversas. La fotografía, como cualquier disciplina, ha pasado por diferentes etapas y transformaciones, en que diferentes paradigmas afectaron a los productores de imágenes. Dos de los primeros exponentes clave en la historia de la fotografía son Roger Fenton (Coste, 2021) y Mathew Brady (Guthrie, 2019), que serían reconocidos globalmente como los primeros fotógrafos de guerra del mundo. Fenton, retrató lo que sería uno de los conflictos bélicos más complejos de Europa, la guerra de Crimea. En muchas de las fotos se proponía una mirada más romantizada y humana del conflicto, probablemente, producto de la censura (Ciupei, 2012) en que a pesar de que la muerte era sugerida no era mostrada. En sus fotografías vemos heridos siendo atendidos, soldados departiendo entre ellos y espacios llenos de balas de cañón, pero ningún muerto. Luego, está Mathew Brady, que fotografió a los muertos en el campo de batalla, incluyendo cuerpos cercenados y en algún grado de descomposición. (Kroes, 2000) Así, durante el siglo XIX, tenemos dos posturas visuales sobre la guerra, en menos de 10 años de separación entre una y otra. Estas formas de representar la guerra, no son producto de un individuo, el fotógrafo, sino que es también una serie de consecuencias y relaciones entre diferentes actores que permiten que algo sea visibilizado. Más allá de la técnica para representar al mundo, y más allá de representar una supuesta realidad, vemos un entramado de subjetividades que plantean una visión de un conflicto. Sería difícil establecer si existe una intención comunicacional para transmitir algún sentimiento, pero definitivamente las imágenes son capaces de transmitirlo, dado que la muerte puede ser siempre algún evento susceptible de reacción.

Una de las primeras disciplinas en acoger a la fotografía fue la pintura. En sus primeros años sirvió como forma de bocetear o tomar notas, inclusive, para generar vastos archivos que servirían como referencia. (Benjamin, 1971) Sin embargo, a los pocos años, comenzaron a surgir otras prácticas artísticas desde la fotografía y su relación con la pintura. El pictorialismo fue un movimiento que expresa esa relación, aunque aún subordinada a la estética pictórica (Latorre, 2005; Sedighifard y Moghimnejad, 2022) Muchos de sus representantes fueron incomprensidos en su época ya que, desde la técnica fotográfica, podría decirse que eran imprecisas, por permitir desenfoques de lente o de movimiento,

entre otros tipos de errores. En este sentido, la subjetividad del fotógrafo era importante para crear la obra artística, sin embargo, la subjetividad hegemónica de la época valoraba la perfección técnica por encima de otra licencia expresiva. Esta puede ser la primera tensión representacional en el campo fotográfico, entre la representación de la realidad y la visión del fotógrafo como artista. Así, es entendible que desde la mirada pictorialista, la fotografía va adquiriendo las propiedades de transmisión de los sentimientos.

Años después, en el siglo XX, emerge lo que sería conocida como “La Nueva Objetividad” entre 1918 y 1942, (Colorado, 2020) influenciando a la escuela de Düsseldorf con los esposos Bern y Hilla Becher (Grigoriadou, 2014) Su consigna estética reforzó la captura de una imagen fotográfica que trate en grado sumo adscribirse a la representación de la realidad con ninguna distorsión. Estas fotografías estuvieron asociadas a la arquitectura y la industria, convirtiendo lo cotidiano en arte también, pero con un espíritu de recolección y archivo. Uno de estos grandes estudiantes fue Andreas Gursky (Mayorgas, 2012) creador de dos de las fotografías más caras de la historia al 2024 (García, 2021). Las fotos pueden reflejar distintas sensaciones, sin embargo, la consigna de representación realista resulta tan fuerte, que este movimiento podría considerarse que está enfocado en que la fotografía sea una descripción literal de la realidad.

Finalmente, durante la última década del siglo XX, se desarrolló la escuela de Helsinki (Quemin, 2015) cuyas características se conjugan el enfoque conceptual, de la tradición del arte conceptual, el retrato y temáticas sobre la naturaleza, sin dejar de lado otras prácticas. En este sentido, la escuela siempre promovió la experimentación, pero también, el empoderar el trabajo de sus exponentes a través del desarrollo de su propio estilo fotográfico. Así, de esta manera, la representación subjetiva del autor irrumpe nuevamente en la escena fotográfica. Como puede apreciarse, la aproximación a la fotografía ha sido sumamente heterogénea, desde la representación de la realidad hasta la autoexpresión artística. Esto ha hecho que el lenguaje fotográfico sea también diverso y múltiple, así que no existe una forma unívoca de comunicar con la fotografía. De esta forma, tal como lo propone Roland Barthes en 1961:

Así, se revela la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la que debemos inferir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. ¿Existen otros mensajes sin código? A primera vista, sí: son precisamente todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujos, pinturas, cine, teatro. (Barthes, 2017, p.9)

Así, convencionalmente, se considera que la fotografía es capaz de comunicar, pero precisará de un interés de parte del consumidor de esta imagen por decodificar aquello que está en ella. Con estas palabras, Barthes introduce las dos categorías claves de la interpretación de la imagen, la denotación y la connotación. Estos dos procesos se hacen dentro de los marcos culturales de la producción y el consumo de la imagen, por lo que el significado de la imagen siempre tenderá a cambiar a partir del receptor, así el fotógrafo tendrá una intención específica.

Discusión primera: alejarse del Pictorialismo

Esta contextualización histórica y teórica es necesaria para hablar de la presentación de Lucas Rubim de Mello. El fotógrafo, da dos grandes afirmaciones: “La fotografía, como arte, tiene la capacidad de materializar los sentimientos de quien la produce, siempre que la persona tenga conocimiento técnico y repertorio para ello.” Y “[la fotografía] Es una forma eficaz de capturar el sentimiento del fotógrafo y hacer que también sea ‘visto’ o incluso sentido por otras personas” (L. R. de Mello, comunicación personal, 21 de octubre, 2024)

En este sentido, Lucas Rubim de Mello nos indica que la condición para que la fotografía artística transmita algún sentimiento es que el autor maneje una serie de conocimientos técnicos y repertorios, a manera de referencias. Sin embargo, se puede pensar que los fotógrafos pictorialistas no precisarán de la primera condición, ya que una fotografía técnicamente deficiente podría representar algún sentimiento o sensación. Por otro lado, el tecnicismo ha estado históricamente relacionado con la “Nueva Objetividad”, por lo que, en apariencia, lo propuesto por de Mello parece contradictorio. Sin embargo, cuando se observan las fotografías de la serie *Ecos de la Tierra*,

entendemos que esta percepción de lo técnico es claramente fluida. Condiciones como doble exposición o superposiciones, que parecen referir a errores de trepidación, son utilizadas como ejemplos de esta transmisión de sentimientos. Así, Lucas Rubim de Mello nos demuestra que es la decisión del fotógrafo en decidir qué representa su visión, entender cómo opera la cámara es una condición, pero no es absoluta.

Por otro lado, Roland Barthes (1986, pp. 17-21) ya había estudiado cómo se utilizaba la imagen fotográfica en diferentes ámbitos, el periodístico, el artístico, el publicitario, y para combatir una suerte de insignificancia fotográfica, propuso seis mecanismos para connotar: Trucaje, Pose, Objetos, Fotogenia, Esteticismo y Sintaxis. A partir de ellos, Barthes sostiene que las fotografías son capaces de comunicar sentidos. De esta forma, las imágenes también pueden transmitir mensajes a partir de una referencia que pueda ser comprendida por el público, pero que dependen en varios casos de la postproducción de la imagen. Esto también está presente en las fotografías de *Ecos de la Tierra*, los paisajes, espacios y movimientos, están cargados tanto simbólicamente como estéticamente.

Pero, no hay que olvidar que fue el mismo Roland Barthes (1986, pp. 21-23), que establece también que, a pesar de los procedimientos de connotación, las imágenes deben ser respaldadas por un texto que delimite las posibilidades significativas, ya que de por sí, toda imagen es polisémica.

La segunda afirmación del fotógrafo de Mello, llama más la atención. Ya que, claramente, conecta la idea de eficacia en la transmisión de sentimientos. Esto resulta problemático, puesto que, dentro de este campo, para que una imagen transmita efectivamente algún mensaje o sentimiento, esta debe ser de alguna forma homologada por la cultura, con la presunción de que existen imágenes que universalmente comunican lo mismo.

Discusión segunda: el centro deidítico

Paul Frosh (2016) analiza una forma de producción de imágenes con un fenómeno propio de las redes sociales, el selfie. A partir de su análisis, este tipo de fotografía, es crear índices de personas que se encuentran dentro de la imagen fotográfica. Esto quiere decir que tanto fotógrafo como retratado se encuentran en el centro deidítico de la imagen. Usualmente, cuando una persona toma una fotografía, no aparece dentro de ella, es decir, retrata aquello que es externo a ella. De esta forma, desde la teoría de la deixis lingüística que utiliza Frosh, la fotografía es una forma de designar las cosas y de relacionarse con ellas. De esta forma, el selfie termina siendo objeto y discurso del autor, más que una representación de algo externo. Pero, ¿Qué tiene que ver con Ecos de la Tierra?

Para responder esta pregunta, se debe acudir a las discusiones sobre la postfotografía (Foncuberta, 2016) Desde la perspectiva de Joan Foncuberta, el cambio de la fotografía analógica a la digital supone un cambio radical en la forma de fotografiar. La primera supone una forma de inscribir la realidad, es decir, cuando se toma una foto se captura algo del mundo. Sin embargo, cuando se fotografía digitalmente, el proceso se asemeja más a la escritura, ya que las formas de intervenir la imagen con los programas de postproducción de la imagen actúan sobre píxeles y son necesarias en la producción fotográfica digital. (Radio Televisión Española TVE, 2013, 00:28) Como puede apreciarse, la fotografía digital privilegia en mayor medida al autor como creador de la imagen, privilegiando el discurso del autor, por encima de lo observado.

La serie Ecos de la Tierra no solo es un trabajo atildado de fotografía artística, es también un cuerpo fotográfico que ha sido intervenido con programas de postproducción de imágenes, para exaltar los elementos estéticos que la componen, a conveniencia de los propósitos del fotógrafo. En este sentido, y desde el punto de vista de Frosh y Foncuberta, la serie Ecos de la Tierra, es en efecto una serie de imágenes que representan la mirada del autor, sin embargo, esto no asegura que este sentimiento sea entendido por el receptor. Por lo que, quizás, la idea de eficacia sea equívoca o debería ponerse en condicional, ya que, así como los fotógrafos deben tener un repertorio para comunicar, el público que observe las imágenes debe tenerlo para interpretar.

A manera de conclusión

Entender la fotografía como un mecanismo para transmitir sentimientos es una tarea compleja. Roland Barthes entendía esto, por eso mismo precisó que la imagen fotográfica depende del texto para delimitar las posibilidades significativas de esta y evitar la polisemia que se desata con esto. Pero, esto no quita que puedan utilizarse procedimientos para connotar a través de la imagen, derivados de las prácticas estéticas, pictóricas y sintácticas, cosa que el autor de Ecos de la Tierra entiende con claridad. Sin embargo, debería prestarse más atención al entorno cultural que rodea al autor de la fotografía como a la persona que la consume, en este sentido, esto da las claves de decodificación para la efectividad de esa transmisión de sentimientos.

Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (2017). *Un Mensaje sin Código*. En *Communications I*. Ediciones Godot. Benjamin, W. (1971). *Discursos Interrumpidos I*.
- Ciupci, L. (2012). *Censorship in the Crimean War Photography A Case Study: Carol Pop de Szathmari and Roger Fenton*. *Journal of Media Research*, 1(12).
- Colorado, O. (25 de enero de 2020). *LA NUEVA OBJETIVIDAD Y FOTOGRAFÍA*.
- Oscar en fotos. https://oscarenfotos.com/2020/01/25/nueva-objetividad-y-fotografia/#_edn8
- Coste, C. (2021). *ROGER FENTON, PHOTOGRAPHE VISIONNAIRE*. Oeil, 748.
- Foncuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Frosh, P. (2016). *The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory and Kinaesthetic Sociability*. En K. Kuc y J. Zylinska (Eds.), *Photomediations: A Reader*. (pp.251-268). Open Humanities Press.
- García, E. (8 de enero de 2021). *Las fotografías más caras de la historia*. *Photolari*. <https://www.photolari.com/fotografias-mas-caras-de-la-historia/>
- Grigoriadou, E. (2014). *El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la "Escuela de Düsseldorf"*. *De Arte. Revista de Historia Del Arte*, 11. <https://doi.org/10.18002/da.v0i11.1017>
- Guthrie, J. L. (2019). *Ill-Protected Portraits: Mathew Brady and Photographic Copyright*. *Journalism History*, 45(2). <https://doi.org/10.1080/00947679.2019.1603053>
- Kroes, R. (2000). *Faces of war Mathew Brady, Stephen Crane and the Civil War*. *TMG Journal for Media History*, 3(1). <https://doi.org/10.18146/tmg.463>
- Latorre, J. (2005). *Pictorialism in Spanish Photography: 'Forgotten' Pioneers*. *History of Photography*, 29(1). <https://doi.org/10.1080/03087298.2005.10441354>
- Mayorgas, P. (2012). *La Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders*. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 4. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2012.v0i4.5880>
- Quemin, A. (2015). *La culture et ses clichés: Analyse sociologique des oeuvres de l'École de photographie d'Helsinki*. *Annee Sociologique*, 65(1). <https://doi.org/10.3917/anso.151.0148>
- Radio Televisión Española. (13 de junio de 2013). *Joan Foncuberta-La Postfotografía*. [Archivo de Vídeo]. <https://www.rtve.es/play/videos/creadores-1999-2001/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>
- Sedighifard, M., y Moghimnejad, M. (2022). *Investigating the Concept of Style in Photography with Emphasis on the Pictorialism Movement*. *Journal of Art and Media Studies*, 4(7), 99–126. <https://doi.org/10.52547/ami.2022.1289.1120>

Abstract: The present article aims to expand the discussion on the *Ecos de la Tierra* series by photographer Lucas Rubim de Mello, in theoretical and conceptual terms. This reflection stems from the methodological model exhibited by de Mello, which considers photography as a mechanism for expressing emotions. The photographer's work is

grounded in the principles of disciplinary practice, yet it profoundly connects with the author's self-perception. Far from being considered a discourse on subjectivity, these photographs engage with the concept of deixis within linguistic studies. In this context, the contributions of Paul Frosh (2016) regarding the relationship between deixis and photography are explored, alongside a review of the history and theory of classical and contemporary photography.

Keywords: Photography - Design - Speech - Art - Aesthetics

Resumo: O presente artigo tem como objetivo expandir a discussão sobre a série *Ecos de la Tierra* do fotógrafo Lucas Rubim de Mello, em termos teóricos e conceituais. Essa reflexão parte do modelo metodológico apresentado por de Mello, que considera a fotografia como um mecanismo de expressão de sentimentos. O trabalho do fotógrafo baseia-se em princípios da prática disciplinar, mas conecta-se profundamente com a autopercepção do autor. Longe de ser considerado um discurso sobre a subjetividade, essas fotografias relacionam-se com o conceito de dêixis nos estudos linguísticos. Nesse sentido, exploram-se as contribuições de Paul Frosh (2016) sobre a relação entre a dêixis e a fotografia, juntamente com uma revisão da história e da teoria da fotografia clássica e contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia - Design - Discurso - Arte - Estética

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
